

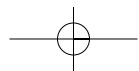
Capítulo 1

COMPREENDER É TRADUZIR

1

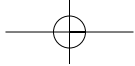
O II acto de *Cymbeline* é rematado por um monólogo de Posthumus. Convencido de que Iachimo se tornou de facto o amante de Imogénia, Posthumus expande o seu sarcasmo amargo contra a mulher:

*Is there no way for man to be, but women
Must be half-workers? We are all bastards,
And that most venerable man, which I
Did call my father, was I know not where
When I was stamp'd. Some coiner with his tools
Made me a counterfeit: yet my mother seem'd
The Dian of that time: so doth my wife
The nonpareil of this. O vengeance, vengeance!
Me of my lawful pleasure she restrain'd,
And pray'd me oft forbearance: did it with
A pudency so rosy, the sweet view on't
Might well have warm'd old Saturn; that I thought her
As chaste as unsunn'd snow. O, all the devils!
This yellow Iachimo, in an hour, was't not?
Or less; at first? Perchance he spoke not, but
Like a full-acorn'd boar, a German one,
Cried «O!» and mounted; found no opposition
But what he look'd for should oppose and she
Should from encounter guard. Could I find out
That woman's part in me — for there's no motion*



*That tends to vice in man, but I affirm
 It is the woman's part: be it lying, note it,
 The woman's: flattering, hers; deceiving, hers:
 Lust, and rank thoughts, hers, hers; revenges, hers;
 Ambitions, covetings, change of prides, disdain,
 Nice longing, slanders, mutability;
 All faults that name, nay, that hell knows, why, hers
 In part, or all: but rather all. For even to vice
 They are not constant, but are changing still;
 One vice, but of a minute old, for one
 Not half so old as that. I'll write against them,
 Detest them, curse them: yet 'tis greater skill
 In a true hate, to pray they have their will:
 The very devils cannot plague them better.*

Não poderá haver homens sem que às mulheres
 Caiba metade da obra? Somos todos bastardos,
 E o venerável homem ao qual eu chamei
 Meu pai não sei por onde andava no momento
 Em que fui feito. Algum falsário me terá
 Cunhado com seu logro: embora a minha mãe
 Fosse a Diana do seu tempo: à semelhança
 Da minha mulher hoje. Ó vingança, vingança!
 Dizer que me privava do meu lícito gozo,
 E rogava de mim abstinência: oh, tão
 Corada de pudor que a sua suave imagem
 Incendiaria Saturno, o velho, e eu supunha-a
 Tão casta como a neve à sombra. Ó mil demónios!
 E este amarelo Iachimo que apenas numa hora —
 Ou, quem sabe, ainda menos? — talvez nem tenha tido
 De falar, mas, germânico cerdo cheio de bolota,
 Tão-só de gritar «Oh!» e de a cobrir, sem mais
 Batalha que a por ambos esperada do embate.
 Descobri eu em mim a parte da mulher,
 Pois todo o vício, sim, é dela que nos vem:
 Sua a mentira, olhai, a maldade e a luxúria.
 Sua toda a cupidez, seu todo o rancor.
 A vaidade, as intrigas, a gula e o desdém,
 A inconstância e todos os muito mais defeitos
 Que se possam contar ou o Inferno conheça,

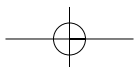


Só dela vêm todos, mais que todos, pois nem
No vício pelo menos constante é a mulher.
O vício de um minuto, troca-o ela por outro
Com metade da idade do primeiro. Quero
Escrever contra a mulher, odiá-la e maldizê-la:
Que sejam satisfeitos portanto os seus desejos
E mais que as próprias mãos do demónio a atormentem.

Tudo isto é somente, decerto, uma parte do que Shakespeare escreveu. O texto de *Cymbeline* foi publicado pela primeira vez no *Folio* de 1623 e a distância entre o «manuscrito» de Shakespeare e as suas primeiras versões impressas continua a dar que fazer aos eruditos. De resto, não é ao *Folio* que aqui me reporto. Cito a edição Arden da peça, estabelecida por J. M. Nosworthy. A sua versão do discurso de Posthumus baseia-se num conjunto de juízos pessoais, de meias certezas relativas ao texto, e na autoridade de edições anteriores. Trata-se de uma recensão que visa avaliar os recursos e as necessidades de um leitor instruído de meados do século XX. Afasta-se do texto do *Folio* pela pontuação, a partição dos versos, a ortografia e o emprego das maiúsculas. Tudo isto produz, aos olhos do leitor, um efeito muito diferente do de 1623. J. M. Nosworthy substitui a que considera ser, num dado momento, uma leitura errónea pela variante que julga, de acordo com os eruditos que o precederam, mais verosímil. No sentido pleno dos termos, procede a um trabalho de interpretação e de criação.

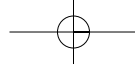
É impossível o engano acerca da inspiração e do processo retórico mobilizado pela diatribe de Posthumus. Só uma leitura cerrada pode descobrir, todavia, o pormenor e a multiplicidade das forças postas em jogo. O que devemos começar por fazer consiste na elucidação do que significam as palavras mais impressionantes, quer dizer na elucidação daquilo que poderiam ter significado em 1611, data provável da peça. O que está longe de ser fácil, uma vez que não temos prova de que Shakespeare adoptasse, para todas as palavras, o sentido que na generalidade se lhes atribuía. Na realidade, quantos dos seus contemporâneos o compreenderiam em profundidade? A consideração de um contexto individual impõe-se, por isso, tanto como a do contexto histórico.

Poderíamos começar pela conjugação impressiva de *stamp'd*, *coiner*, *tools* e *counterfeit*. Entrecruzam-se várias séries de ramificações ao nível do sentido e da sua carga implícita. Essas séries invocam o domínio sexual, o do dinheiro e o dos fortes laços que, em profundidade, organizam muitas vezes estes dois aspectos do querer humano. O moedeiro



falso cunha moeda falsa. Um dos sentidos de *counterfeit* é «fazer-se passar por outra pessoa», o que se aplica a Iachimo. O OED (*Oxford English Dictionary*) cita um exemplo de 1577 em que *counterfeit* significa «adulterar». Adulterar e adúltero, e a sua interação recíproca, são uma ilustração demonstrativa da exposição de Shakespeare ao campo magnético das intensidades e sugestões em que as palavras se expandem. *Tools* («ferramentas», «instrumentos») comporta ressonâncias sexuais obscenas. E será possível que *stamp* veicule o eco subterrâneo de um dos sentidos raros do verbo, assinalado pelo OED (1598): «golpe de pilão no almofariz»? São, decerto, pertinentes aqui os cambiantes como «imprimir papel» (do italiano *stampare*) quando nos lembramos da importância que assumem em *Cymbeline* as cartas autênticas ou as suas contrafacções, e «estigmatizar». Este último termo revela-se particularmente interessante: o OED e as concordâncias shakespearianas remetem para *Much Ado About Nothing* (*Muito Barulho para Nada*). Depressa nos damos conta de que o anátema de Claudio contra as mulheres na primeira cena do IV acto anuncia o furor de Posthumus.

Quanto a *pudency*, é de uso tão raro que o OED cita o texto de *Cymbeline* para documentar a sua acepção mais ampla e mais evidente: «susceptibilidade à vergonha.» *Rosy pudency* é, portanto, o corar de vergonha; mas as harmónicas eróticas insistem, fundidas no fluxo da lascívia um tanto febril que percorre a peça. Não podemos afastar o termo *pudenda*, cujo emprego se encontra documentado desde 1398, mas que só entrará nos usos da língua por volta de 1630. A «vergonha» e a «ocasião sexual de vergonha» são sensíveis em *pudic*, extraído por Caxton do francês, em 1490, com o sentido de «casto». Shakespeare associa *casto* três versos abaixo à forte imagem da *unsunn'd snow*. Talvez essa sugestão de frio implacável tenha permanecido em suspenso no seu pensamento após a referência do velho Saturno, deus dos invernos estéreis. O *yellow* («amarelo») que adjectiva Iachimo não deixa de ser surpreendente. A sua aura de maldade é tangível. Mas que tenta transmitir-se desse modo? Embora, de um modo geral, seja o verde que se associa ao ciúme, Middleton, em 1602, emprega *yellow* no sentido de «torturado pelo ciúme». Shakespeare procede do mesmo modo em *The Winter's Tale* (*Conto de Inverno*), peça contemporânea de *Cymbeline*, e, em *The Merry Wives of Windsor* (*As Alegres Comadres de Windsor*) (I, 3), o amarelo representa o ciúme (teria sido uma etimologia errónea e de origem desconhecida a associar *yellow* e *jealous*?). É verdade que Iachimo é ciumento, tem ciúmes da nobreza de Posthumus e da fortuna que este possui no amor e na fidelidade de Imogénia. Mas Pos-



thumus sabê-lo-á ou deverá o epíteto, a sua força dramática, ao facto de precisamente exceder a consciência clara de Posthumus? Muito mais tarde, exibindo uma coloração americana, *yellow* virá a designar ao mesmo tempo a cobardia e o gosto pela mentira — como acontece, por exemplo, no caso de «*yellow press*» (imprensa sensacionalista). São dois matizes que se ajustam notavelmente bem a Iachimo, embora, tanto quanto saibamos, não fosse possível a Shakespeare mobilizá-los. Que corrente subterrânea, latente na palavra e na cor, terá, mais tarde, determinado o uso pejorativo? Por instantes, dir-se-ia que Shakespeare «escuta» no vazio da concha de uma palavra ou de uma expressão a história dos seus ecos vindouros.

Encounter, no sentido de «solicitação erótica» (cf. *Two Gentlemen of Verona*, II, 7), é de mais fácil apreensão; no contexto que nos ocupa, o seu uso em *Much Ado About Nothing* (III, 3) é particularmente relevante. A ousadia isabelina sugere a intervenção de um jogo de palavras amargo. *Motion*, pelo contrário, exige uma atenção mais cerrada. É evidente que a palavra significa, na circunstância, «impulso». Mas a sua evolução até ao momento em que assume o moderno sentido de «emoção» representa uma sucessão de diferentes modelos de consciência e de vontade. *Change of prides* tem suscitado o interesse dos comentadores. À partida, são o brilho e a densidade da expressão que impressionam. Deveremos atribuir a sua força evocativa à associação de ideias entre *prides* e «enfeites de sabedoria» («*ornate attires*»? No *Doutor Fausto* essa associação torna-se explícita. No texto do *Folio*, os termos *Prides*, *Disdaine*, *Slanders*, *Mutability*, *Vice* e as suas maiúsculas remetem para as personificações e emblemas das moralidades e dos cortejos alegóricos da época Tudor, bem familiares a Marlowe e a Shakespeare, e cujas convenções, intelectualizadas e interiorizadas, reemergem nas últimas tragicomédias de Shakespeare. A utilização das minúsculas nos textos actuais anula um efeito visual e sensorial peculiar. No texto do *Folio* aparece o termo *Nice-longing*. Podemos considerá-lo uma criação de Shakespeare ou a interpretação de um tipógrafo impressor. Quando põe *nice* nos lábios de Posthumus, Shakespeare joga com a instabilidade da palavra, com a atmosfera ambivalente em que ela paira. Podemos inflectir aqui em duas direcções: a que se liga a certa noção de delicadeza, de refinamento cultivado, ou, pelo contrário, a que reenvia para uma espécie de complacência hedonista, vagamente corrompida. Na fala em causa, o destro encadeamento das vogais torna *nice* francamente desagradável. A «lubricidade» e a «lascívia» andam por perto. À semelhança do que se passa com *motion*, *mutability* requer

